

“Remeleixo”: o improviso, os conflitos, as escolhas

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Gabriel S. S. Lima Rezende
UNILA – gabriel.rezende@unila.edu.br

Almir Côrtes
UNILA – almircortes@gmail.com

Resumo: Neste trabalho discute-se a composição “Remeleixo”, de Jacob do Bandolim, à luz dos conflitos simbólicos que estruturavam o campo da música popular ao longo das décadas de 1940 e 1950. Introduzimos a argumentação destacando a formação de um cânone de gravações referências como procedimento caracterizador do campo da música popular, e problematizamos alguns de seus aspectos. Com isso, situamos a proposta deste trabalho: recuperar a dimensão propriamente histórica da composição. Para tanto, analisamos e comentamos algumas características do famoso improviso de Fernando Ribeiro na gravação de “Remeleixo”. Conclui-se que a performance do violonista oferece pistas importantes para a compreensão das relações entre conflitos simbólicos e escolhas estéticas.

Palavras-chave: Jacob do Bandolim; conflitos simbólicos; “Remeleixo”, improviso, Fernando Ribeiro.

Title of the Paper in English: “Remeleixo”: the improvisation, the conflicts, the choices.

Abstract: In this work we discuss the composition "Remeleixo" by Jacob do Bandolim, in light of symbolic conflicts that structured the popular music field throughout the 1940s and 1950s. We introduced the argument highlighting the formation of a canon of reference recordings as a characterizing procedure of the popular music field, and then we identify some of its problematic aspects. Thus, this work aims to retrieve the historical dimension of the composition. For this purpose we have also analyzed and commented on some characteristics of the famous solo of Fernando Ribeiro in the recording of “Remeleixo”. It is concluded that the performance of this guitarist gives us important clues to understand the relationship between symbolic conflicts and aesthetic choices.

Keywords: Jacob do Bandolim; symbolic conflicts; "Remeleixo", improvisation, Fernando Ribeiro.

1. A gravação, o cânone e a aura.

Sabe-se que a importância da gravação para o processo de aprendizagem, transmissão e estudo da música popular é comparável àquela da partitura para a música de concerto. Numa oposição ideal, pode-se dizer que, ao invés de ser base para o proceder da performance, a gravação contém a performance que é a base para um novo proceder.

Sabe-se também que, na música popular, as gravações que se tornaram referenciais o fizeram através de um processo de canonização, que, por sua vez, guarda semelhanças com aquela seleção das obras que constituem a tradição da música de concerto. E, assim como ocorre nesta última esfera das práticas musicais, muitas das gravações canônicas são revestidas por uma aura que, ao singularizá-las, as destacam do fluxo infundável

e olvidável dos registros sonoros que compõem o múltiplo e fragmentado universo da música popular¹.

No microcosmo das práticas que gravitam em torno da influência do *jazz*, as seções de improvisação são, muitas vezes, o centro a partir do qual emana essa aura. Mas, por causa de sua posição privilegiada naquele universo, os valores que regem sua organização influenciam em outras partes, inclusive naqueles âmbitos que resistem à sua atração. É assim que algumas gravações de choro se destacam justamente pela seção de improvisação. Mas, em contraste com a notável importância das gravações canônicas para a música popular, a forma pela qual se dá o processo de singularização dessas gravações é também um momento de ocultamento: ocultamento das tensões, conflitos e disputas de poder as quais se deve, em parte, sua existência. No caso do choro, isso parece ser tanto mais verdadeiro quanto mais sacralizante é a relação com a performance registrada, que pode chegar ao ponto em que sua importância como base para um novo proceder fica anulada: “com isso não se mexe”. Esse parece ser o caso de “Remeleixo”², cujo centro a partir do qual emana sua importância singular na história das gravações de choro é justamente a seção de improvisação. É em torno dela, portanto, que se organizará a argumentação apresentada neste trabalho; sua finalidade é trazer à luz alguns aspectos daquilo que ficou oculto em seu processo de canonização.

2. “Remeleixo”: o revide dos tradicionalistas

O início da carreira discográfica de Jacob do Bandolim como solista reiterava a posição que ele assumiu e aprofundou no campo de disputas que configurava o universo da música popular brasileira ao longo das décadas de 1940 e 1950. Assim, seu disco de estréia encontrou uma correspondência ideal no programa “O pessoal da Velha Guarda”, cujo líder, Almirante, acolheu e saudou a produção com as seguintes palavras:

Jacob Bittencourt, o nosso queridíssimo Jacob do Bandolim, figura marcante da música popular de nossos dias, campeão de brasilidade, batalhador incondicional pelas nossas músicas de hoje e de ontem, acaba de fazer sua primeira gravação ouvintes. [...]. Jacob é o novo da Velha Guarda. E é pois com alegria sincera que desejamos o sucesso de suas gravações (ALMIRANTE: 1947)³.

Vinte anos mais tarde Jacob situou o lançamento desse disco no campo de forças da música popular em pleno processo de configuração, que levará à conhecida polarização entre “tradicionalistas” e “modernos” dos anos 50⁴. Mais que isso: estabeleceu uma relação indireta entre a recepção dessa produção, mediada por um momento de ascensão do choro depois de um período de ostracismo, e o lançamento de “Remeleixo”.

[...] quando gravei o Treme-Treme-Glória [1947], Flamengo-Salões e Imperiais [1948], então houve assim uma grande atenção para o choro, então eu notei que aquele clima que estava começando [...] no Rio, ninguém tocando mais choro, Benedito tava parado, Pixinguinha não tava tocando mais, Garoto não estava tocando mais [choro ...], então, resultado, começou aquele negócio “choro, choro, choro, choro”, eu comecei a sentir um insistente comentário com o seguinte sentido: 'Jacob toca muito bem; a pena é que ele toca quadrado'. Então toquei o “Remeleixo” [1948], que eu espero que eles toquem até hoje. Ninguém tocou. [...]. E tem mais uma coisa: é a música que mais insistentemente me é pedida. Quer dizer: fiz uma música adiantando, projetando no tempo, fiz um negócio fugindo completamente às regras do choro, para a satisfação deles mesmos, todo mundo bateu palma e ninguém tocou. Não é choro. Remeleixo não é choro. É uma malícia; é uma picardia, é uma maldade, é um revide. Só; mais nada (BITTENCOURT: 1967, fita 2, lado A, min. 15:40).

Duas vias interpretativas se abrem na fala de Jacob: um caminho enfeitado, povoado pelos espectros de um romantismo incrustrado nas representações do artista e de sua obra, e outro que leva ao coração das disputas simbólicas que estruturavam o campo da música popular daquele período. O primeiro combina a propriedade mágica do artista de adiantar-se no tempo com o destino de sua obra: passados vinte anos do lançamento de “Remeleixo”, ninguém foi capaz de tocá-la. E há de se destacar o dado implícito, mas não pouco relevante, de que a ênfase dada por Jacob para a composição em seu depoimento ao MIS (“é a música que hoje mais insistentemente me é pedida”), se dá num contexto em que o campo da música popular estava hegemonizado pelos chamados “modernos”⁵. O segundo caminho seguiria a pista da polarização que começava a se articular entre “tradicionalistas” e “modernos” e que desemboca na seguinte afirmação: “Remeleixo não é choro. É uma malícia; é uma picardia, é uma maldade, é um revide. Só; mais nada”. No plano da composição, adiantar-se no tempo, ser mais moderno que os modernos, significaria aqui nada mais do que o desejo de lidar com valores representados no material musical (valores de “modernidade”) de maneira não somente inusitada mas prenunciadora. O analista estabeleceria seu local de trabalho, portanto, na encruzilhada entre o desejo e a realização, entre o sentido subjetivamente visado no manejo do material e as relações simbólicas objetivamente dadas na composição. Mas, no mito criado em torno dessa peça, o trabalho composicional arquitetado de maneira *sui generis* encontrou sua contrapartida justamente na “eventualidade” de um singular “improvisado”. É para este último elemento que voltaremos nossa atenção.

3. O improviso em questão

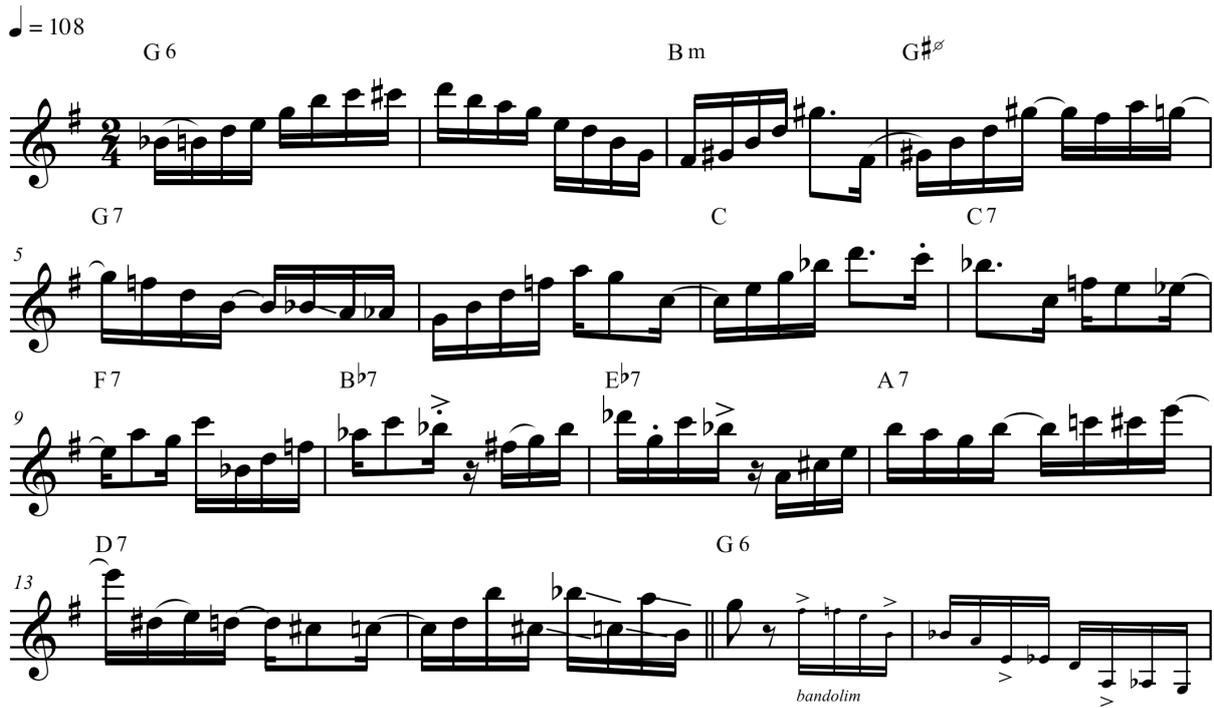
-O Remeleixo também foi de improviso? [Carlinhos Leite] – O Remeleixo foi. [...] Eles estavam tocando na Guanabara, na Mauá, e o Fernando, que era um violonista que tocava com ele, com o César, muito bom, ele [Jacob] solando o Remeleixo quando ele largou o Fernando pegou aquilo e emendou. Tanto que ninguém toca até hoje. Igual não... [...] Igual eles não tocam. Todos eles fazem aquilo, transcrevem, mas com aquela

naturalidade como ele fez, aquelas notas arrastadas [...] Isso aqui não adianta ninguém fazer que não vai fazer igual nunca! [...] Foi só aquele porque isso aqui foi uma coisa criada na hora! Isso aqui não foi estudado, não foi bolado [...] largou na hora ele fez na hora, na boca do microfone.

A fala acima do violonista Carlinhos Leite⁶ é tão eloquente que dispensa uma análise pormenorizada. Muitas das categorias auráticas estão aqui mobilizadas. Mas o ímpeto sacralizante é tamanho que o objeto não resiste. O elemento central para o qual ele se volta é o improvisado, a casualidade, o instante único e irrepetível, porque nunca planejado, e, naquele universo musical, seu espaço de existência por excelência eram as rádios, como as mencionadas pelo entrevistado. Em comparação, uma gravação nos estúdios da Continental, onde o solo de “Remeleixo” que conhecemos foi realmente performado, ainda mais uma gravação liderada por Jacob, insere um elemento de previsibilidade que destoa com a narrativa tecida. Uma audição mais atenta do fonograma revela que a entrada do solista não teve nada de casual, mas foi claramente planejada. E uma análise do produto de sua performance pode relevar outros elementos que corroboram essa situação.

O improvisado foi realizado pelo violonista Fernando Ribeiro. O músico fazia parte do grupo “César Faria e seu conjunto”, que gravou com Jacob de 1947 a 1951 (PRATA: 2000, p. 35). O solo do violão, que começa aos 2 minutos e 14 segundos da gravação de 1948, foi realizado sobre a progressão harmônica da seção A da composição. Um procedimento que se aproxima do “formato *chorus*” presente no *jazz* norte-americano.

♩ = 108



Exemplo 1: Transcrição do improviso de Fernando Ribeiro em “Remeleixo” (1948).

O próprio caráter pouco convencional da progressão harmônica dentro do repertório do choro e, sobretudo, as assimetrias métricas são indícios de que a performance cristalizada no fonograma fora precedida por outras ensaiadas. E as figuras melódicas no segundo tempo dos compassos 4, 6, 8, 9, 10 e 11, que antecipam os subsequentes, também explicitam a criação prévia de estratégias para abordar a progressão harmônica. Por sua desconexão com o restante do improviso, a escolha da figura melódica conclusiva, um *yodeling*⁷ cromático, também pode ser interpretada como uma estratégia planejada de finalização.

Além disso, a audição e apreciação do improviso nos mostram a presença de:

1. Aproximações cromáticas para a terça (compasso 1 e 12) e a quinta do acorde (compasso 1). Nos dois primeiros compassos, caracteriza-se o emprego da escala pentatônica maior de sol ornamentada com a *blue note* na cabeça do primeiro compasso.
2. Uso de acentuação que remete à articulação idiomática do *bebop* na frase que acontece entre os compassos 10 e 11;
3. Uso de arpejos dominantes com nona sobre os acordes de G7, C7, Bb7 e A7.

Em relação à sonoridade *bluesy*, vemos que ela se faz presente desde a introdução de “Remeleixo” - que também flerta com o *blues* ao sobrepor figuras rítmicas recorrentes na prática do choro com *blue notes*. Vejamos abaixo um trecho da introdução que além de apresentar uma terça menor sobre um acorde maior, também utiliza a sétima menor presente na escala *blues*.



Fig. 2 – *Blue notes* em trecho da introdução de “Remeleixo”⁸

Configura-se, assim, uma sobreposição de idiosincrasias: a representação da tônica com sétima menor, característica do repertório *blues*, sobreposta à representação da tônica com sexta acrescentada⁹. No improviso do violão, o uso da *blue note* se destaca logo no primeiro compasso, de maneira parecida como o faz Jacob, mas desaparece logo em seguida. Em seu lugar, arpejos e fragmentos escalares diatônicos ascendentes e descendentes, ornamentados por aproximações cromáticas. Isso nos convida a tecer alguma breves considerações (in)conclusivas.

Considerações finais

A atribuição de um caráter “jazzista” ao improviso de “Remeleixo” é quase inevitável, apesar dos discursos puristas. A circunstância o desculpa: não é choro, mas uma “vingança”, um “salto no tempo”. Mesmo assim a peça se tornou, por sua “ousadia”, um momento ímpar da produção discográfica em torno do gênero. Uma primeira abordagem ao famoso “improviso jazzístico” de Fernando Ribeiro nos permite indagar sobre o sentido da “ousadia”, do “moderno”, do “salto no tempo”. Por sua correspondência com o material introdutório, a *blue note* é um dos elementos que mais se destacam, como signo estereotipado da “modernidade jazzística”. Mas, se levarmos em consideração que muito desse ideal de “modernidade” se associava ao emprego de dissonâncias melódicas dispensadas de uma resolução regular e tratadas como extensões dos acordes, dessa “modernidade” nada restou.

Talvez a busca desse efeito “moderno” se traduza no apelo virtuosístico, somado à falta de um eixo motivico condutor para o improviso. Tudo isso preparado pelo “formato *chorus*”, cuidadosamente planejado para a composição. É possível, então, que uma análise mais demorada e aprofundada da peça demonstre que o desejo de “modernidade” tenha se traduzido num complexo entramado de procedimentos que envolve a sobreposição de idiossincrasias, assimetrias métricas, junção de elementos estilísticos díspares, modulações que almejam a condição de elemento “surpreendente” etc., e que isso conviva com um material melódico e harmônico bastante tradicional no que se refere ao emprego de dissonâncias.

Em síntese: a performance do violonista, na medida em que é um componente fundamental da aura que reveste a composição de Jacob, oferece pistas importantes para a compreensão de como conflitos simbólicos se traduzem em escolhas estéticas, e, ao mesmo tempo, de como tais escolhas explicitam uma determinada compreensão de valores associados à “modernidade”.

Referências:

ALMIRANTE (Henrique F. Domingues). *O pessoal da velha guarda*. Série de programas transmitidos entre 1947 e 1952 pelas rádios Tupi e Tamoio. Transcrição: Alexandre Dias. Disponível em <http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/Pessoal.htm>. 11/03/2012.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BITTENCOURT, Jacob Pick [Jacob do Bandolim]. Rio de Janeiro, Brasil, 24 fev. 1967. Depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro.

LEITE, Carlinhos. Rio de Janeiro, Brasil, 20 jul. 2005. 1 fita cassete (60 min). Entrevista concedida a Almir Côrtes.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. Campinas, 2014. 443f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2014.

MAGALDI, Cristina. *Cosmopolitanism and world music in Rio de Janeiro at the turn of the twentieth century*. *The Musical Quarterly*, Oxford, v.92, n.3-4, p.329-64, dez. 2009.

PRATA, Sérgio. Discografia de Jacob do Bandolim. In: *Encarte da coleção Jacob do Bandolim*, BMG/RCA, 2000. n°. 74321797122.

REMELEIXO. Jacob Pick Bittencourt [Jacob do Bandolim, compositor]. Rio de Janeiro: Continental, 1948, 78rpm.



SCOTT, Derek B. *Sounds of the Metropolis: the 19th-century popular music revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York: Oxford University Press, 2008.

Notas

¹ O conceito de aura remete à obra de Walter Benjamin. Conferir, p.e., BENJAMIN: 2014.

² “Remeleixo” está no terceiro disco de 78 rpm de Jacob do Bandolim, lançado pela Continental em novembro de 1948 (do outro lado está a valsa Feia, também de autoria de Jacob).

³ Trecho da edição de 29-10-1947 de “O pessoal da Velha Guarda”, programa de rádio comandado por Almirante entre 1947 e 1952

⁴ Para uma análise detalhada desse problema conferir: LIMA REZENDE: 2014.

⁵ Idem.

⁶ Depoimento de Carlos Fernando de Carvalho Leite - violonista que gravou com Jacob no conjunto Época de Ouro entre 1961 e 1969.

⁷ Magaldi destaca que o *yodeling* era um estereótipo melódico que já circulava no imaginário cosmopolita ligado à música de entretenimento. Cf. MAGALDI: 2009.

⁸ A sequência de intervalos formada pelos graus 1-b3-4-#4-5 e 7, foi denominada como escala *blues* (*blues scale*) por vários autores que atuam dentro da chamada *jazz theory*. Uma das peculiaridades do uso da escala *blues* consiste na execução de uma terça menor sobre um acorde maior.

⁹ Ao comentar o processo de formação de uma maneira própria à música popular de lidar com o material tonal ao longo do século XIX, Scott destaca o emprego da sexta maior como nota passível de caracterizar o acorde de tônica. Cf. SCOTT: 2008.